

# SZÉKELY NÉPZENE ÉS NÉPTÁNC

SZERKESZTETTE  
PÁVAI ISTVÁN ÉS SÓFALVI EMESE

Hagyományok Háza – Budapest  
Pécsi Tudományegyetem – Pécs  
Pro Énlaka Alapítvány – Énlaka

2018

## KODÁLY ÉS A SZÉKELY KESERVES

Bartók Béla 1931-ben a következőképpen fogalmazza meg a népi dallamnak a műzében történő megjelenését:

„1. *A parasztdallamot minden változtatás nélkül vagy csak variálva, kísérettel látjuk el, esetleg elő- és utójáték közé foglaljuk.*

2. *A zeneszerző nem használ parasztdallamot, hanem ehelyett maga eszel ki valamilyen parasztdallam-imitációt.*

3. *Sem parasztdallamokat, sem parasztdallam-imitációkat nem dolgoz föl, de zenéjéből mégis ugyanaz a levegő árad, mint a paraszzenéből.*<sup>1</sup>

A Székely keserves dallamát Kodály a bartóki felosztás első csoportja szerint használja.

Kodály Zoltán életművében jó néhány népi dallam különleges jelentőséggel bír, hiszen ezeket a melódiákat más-más köntösben újra-újra megzendíti. Gondoljunk csak a fenti dallamra, vagy pl. a *Páva dallamra*, az *Az hol én elmenyek* címűre, ami a *Magyar Népzene I. füzetében*, a *Székely fonóban* és az op. 11-es *Hét zongoradarab Székelynóta* című tételére.

Bartók emlékezik meg arról, hogy kibédi származású székely alkalmazottjuk, Dósa Lidi dallamai sejtették meg vele a székely zene különlegességét. Tehát ő is korán felfigyelt a székely dallamokra.

1906-ban végzett először széles körű gyűjtést. Kodály írja: „*Erdély nem hagyta nyugodni. Ősztöndíjat kért és kapott is 1600 koronát a székely népzene tanulmányozására, és 1907 nyarán elindult Csíkba.*”<sup>2</sup>

Kodály műveiben a székely témára sok példát találunk. Ezek közül a legfontosabbak a *Székely fonó*, *Marosszéki táncok*, *Kádár Kata*, *Molnár Anna*, *Székely keservesek* (zongora és kórusmű), *Kit kéne elvenni?* és a Petőfi versére írt *Székelyekhez*.

A *Székely keserves* dallama először az op. 11-es *Hét zongoradarab* sorozatban 1918-ban, majd 1934-ben vegyes karra írt kórusműben jelenik meg.

A zongoramű az 1910-ben Gyergyószentmiklóson gyűjtött dallamon alapul, a kórusmű nyilván ennek variánsán.

A keletkezési dátumot nézve feltételezhetjük, hogy ennek a megrendítő panaszdalnak feldolgozása az első világháború tragédiájának visszhangja.

A zongoradarab három strófát ABA szerkezetben, a kórusmű 4 strófát használ. Őszszehasonlítva a két verziót feltűnő, hogy a két mű alapjául szolgáló dallam nem egyezik meg hangról hangra.

Szövegbeli eltérés is van, mert a zongorakottába beírt első versszak második sora a „*Mert aztán sirathatsz, ha tőled elválok*” nem egyezik meg a kórusműben használt „*Mer aztán sirathatsz, ha útnak indulok*” szöveggel. A szöveg megjelenése a zongoraműben segíti a beszédszerű előadást.

1 BARTÓK 1931, 675–678. o.

2 KODÁLY 1950, 272. o.

Mindjárt az indulásnál a zongoraverzió nem az „Aj” felkiáltással kezdődik, mint a kórusmű, hanem egy visszafogott, mély fekvésű g-moll akkorddal, mintegy balladisztikus hangulatot keltve. A népdalsorokat szétszaggatja a kíséret akkordjaival. Az első sort g-mollból Gesz-dúrba sötétíti, majd a második sor után a Gesz-dúrból B-dúrba helyezi át a függönyszerű kíséretet. Sok az éles ütközés, hiszen a pentaton dallam alatti diatonikus akkordok miatt ez kikerülhetetlen. A pentatónia és a diatónia két különálló hangrendszer. Ütközik e kettő? A népdal ösztönös alkotás, mert az előadónak nincsen zenei képzettsége, hiányzik belőle bármilyen hangsorra vagy akár funkcióra való törekvés. A pentatónia nagy szekundokból és kis tercekéből épül. A diatónia is kétféle hangközből tevődik össze, és ezek a kis és a nagy szekund. A két hangrendszer csak látszólag áll szemben egymással, mert belső rokonságukat az bizonyítja, hogy a kvintkörön a pentatónia öt kvint, a diatónia hét kvint elrendeződéséből áll. Tudjuk, hogy a pentatónia könnyen alakítható hétfokúsággá, csak kell egy-két ún. pien hang, vagyis ha a pentaton kvintkört alul és felül kiegészítjük egy-egy kvintlépéssel, megkapjuk a diatonikus sort.

Hogyan állítja Kodály mindezt a dramaturgia szolgálatába? A kórusműben a népdal vokális előadásának ősi hagyományával, az egyszólamú dallamkultúra felidézésével indítja a keservest. Férfi és női hangok exponálják a népdalt, és itt csak a második sor után szakítja meg. De ez mellbe vág, a „*Mer aztán sirathatsz, ha útnak indulok*” utáni „aj” alt és basszus belépések az e pentaton dallamtól teljesen idegen fhang üt szíven, ami az indító e hangtól nagy szeptimre van. A következő „aj” az e alaphangon, de súlytalan helyen szólal meg, és miután az elhangzottakat nehéz elfogadni, az alaphang alatti nagy szekundon indítva pentaton lecsengést hallunk.

A zongoradarabban a pár ütemes levezetés eltolt szinkópáló mozgásával sokkal zaklattottabb hatást kelt, mint a kórusmű esetében.

A második versszak dallamát csak a szoprán énekli, de négy hanggal mélyebben szól, így bensőségebb előadásra inspirál. „*Istenem, Istenem hol leszen halálom? Erdőn-e vagy mezőn, vagy pedig tengeren?*” Kodály madrigalizmusra érzékeny hajlama mindjárt megjelenik a tenger szó említésekor, mert a kísérő szólamok a hömpölygést érzékeltetik. A férfiszólamok folytatják a kérdések sorát, és érzékeljük, hogy a hullámok árja egyre nagyobb lesz, mikor megérkezünk a mű csúcspontjára, a szoprán által megszólaltatott harmadik versszakra: „*Tengernek nagy partja koporsóm oldala / Tengernek mélysége: koporsóm feneké, / Tenger sűrű habja: szemfedelem leszen, / Tengernek zúgása: harangszóm is leszen.*” A magasra csapó érzelmi hullámokat a kísérő szólamok viszonya a dallamhoz teszi feszültté a sok szekund sűrűlődással, szeptim hangközzel.

A 37. ütemben például *disz* kvartszext akkordhoz a dallamban *d* hang szól. Ezután ismét a madrigalizmus gyönyörű példájával találkozhatunk, amikor Kodály megkondítja a harangokat. A nyugtalanság érzetét egyszerű, de nagyon is kifejező eszközzel teremti meg, vagyis úgy, hogy súlytalan helyen, a hármas lüktetés 2. ütésén hozza be a basszus ütem kezdése után a háromszólamú „bom” kongatást.

Az elején megállapítottuk, hogy a zongoraműben három versszakot hallunk. Vajon követhető lesz-e, hogy melyik marad ki?

Az Agitato folytatásban az első versszak levezetésében említett szinkópáló mozgás folytatódik, a dallam a bal kézben, egy kis szeptimmal mélyebben szólal meg. Lehet ez a kétségbeesés hangja: „*Istenem, Istenem hol leszen halálom?*” szövegrész? A szinkópáló akkordok a hullámok aritmikus sziklához csapódását, vagy a harangok kongását jelenthetik?

Akár összevonva, két versszak esszenciája jelenik meg? Hallva a harmadik versszak oktávban megszólaló panaszát, óhatatlanul eszünkbe jut a vegyes kari mű szoprán és tenor indítása. Itt a kiüresedett oktávok szerzői utasítás szerint *con passione*, vagyis szenvedéllyel szólalnak meg. A kórusmű legszenvedélyesebb része a „*Tengernek nagy partja, koporsóm oldala...*” kezdetű versszak.

„*El is eltemetnek az erdei vadak, / Meg is megsiratnak az égi madarak.*” Az alt mélyebb, a tenor magasabb fekvésben, de ugyanabban a magasságban a dallamot énekli, és ez feszültté színezi azt. A folytatásban Kodály a feszültséget úgy tartja fenn, hogy az „*aj*” kíséret ismét súlytalan helyen szól szeptim akkordokkal. A végén még felnézünk az égre és dúr akkordban megnyugszik a zene, de ez a megnyugvás mégsem zavartalan, mert a dúr nem alaphelyzetben, hanem kvartszext fordításban hangzik, ami nem gyakori jelenség.

Lehet, hogy a zongoraműben a negyedik vers elmarad. Vagy mégsem? A zongoramű utolsó előtti ütemének pentaton hangsora lelkünket az égbe repíti, és testünk a kezdő g-moll záróakkorddal a földbe nyugszik.

#### *Felhasznált irodalom*

BARTÓK BÉLA

1966 A parasztzene hatása az újabb műzenére, 1931. In: *Bartók Béla írásai I.* Zeneműkiadó, Budapest, 675–678.

KODÁLY ZOLTÁN

1964 A folklorista Bartók. In: *Visszatekintés 2.* Zeneműkiadó, Budapest. 450–455.

# SZÉKELY KESERVES

(1934)

Parlando.  $\text{♩} = 72-76$

S  
Aj, si-rass é - dős a-nyám, míg e-lőt-ted já-rok, Mer az-tán si-rat-hatsz,

A  
Aj, si-rass é - dős a-nyám, míg e-lőt-ted já-rok, Mer az-tán si-rat-hatsz,

T  
Aj, si-rass é - dős a-nyám, míg e-lőt-ted já-rok, Mer az-tán si-rat-hatsz,

B  
Aj, si-rass é - dős a-nyám, míg e-lőt-ted já-rok, Mer az-tán si-rat-hatsz,

ha út-nak in-du-lok. Út-nak in-du-lá-som, nin-csen ma-radá-som. Az i - rígyek miatt

Aj, Aj,

ha út-nak in-du-lok. Út-nak in-du-lá-som, nin-csen ma-radá-som. Az i - rígyek miatt

Aj, dim.

e-sütt búj-do-sá-som

Aj Aj Aj

e-sütt búj-do-sá-som

Aj Aj Aj

*pp*

Is-te-nem, Is-te-nem, hol lé-szén ha-lá-lom? Erdőn-é, vagy me-zőn,

Aj Aj Aj

Aj Aj Aj

vagy pe-dig ten-gő-rén? Aj!

Aj! Aj!

Aj!

Ha er-dőn ve-szék el Ki te-met el eng-ém?

20 Aj! Ha er-dőn ve-szék el Ki te-met el eng-ém?

*cresc.*

Aj! aj!— aj!— aj!—

Ha ten-gő-rén ve-szék, ki si-rat még en-gém? Aj! aj!

Aj! Aj! Aj! Aj!

24 Ha ten-gő-rén ve-szék, ki si-rat még en-gém? Aj!

*ff*

Tengérnek nagy partja; Koporsóm ol-da-la Tengérnek mélysége; Koporsóm fe-ne-ke,

Aj! aj!

Aj! Aj!

30 Aj! aj!

Tengér sűrű habja; Szem-fé-de-lem lő-szén, Tengérnek zú-gá-sa; harangszómis lő-szén.

aj! aj!

aj! aj! aj!

35 aj! aj! aj!

48 *dim.* *rall.*

bom, bom, bom, bom,

40

*pp* *più pp* *a tempo* *cresc.*

bom, bom, bom, bom, Aj! aj!

bom, bom, bom, bom, Aj! aj!

bom, bom, bom, bom, Aj! aj!

46 bom, bom, bom, bom, Aj! aj!

*f.* *f.* *dim.*

aj! aj! aj! aj!

aj! aj! aj! aj!

aj! aj! aj! aj!

52 aj! aj! bom, bom, bom, bom,

*p*

Aj Aj

aj aj

aj Aj

59 bom, bom, bom, Aj



4

2.

## Székler Klage

Complainte Székely / Székely keserves

Rubato, parlando. (♩=104-112)

Si-rass éi-dés a-nyám, míg e-lüt-ted já-rok,

Mert az-tán si-rat-batsz, ha-tő-led ei-vá-lok.

Sostenuto. (♩=70)

Agitato. (♩=126)

rallent. - molto - a tempo - rit. -

*pp* *fsubito* *molto espr. e sempre marcato*

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system is marked 'Rubato, parlando' with a tempo of ♩=104-112. The vocal line begins with a long note, followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The second system continues the vocal line with a 'cresc.' marking and includes a 3/4 time signature change. The third system is marked 'Sostenuto' with a tempo of ♩=70 and features a 3/4 time signature. The fourth system is marked 'Agitato' with a tempo of ♩=126 and includes 'rallent.', 'molto', 'a tempo', and 'rit.' markings, along with dynamic changes from 'pp' to 'fsubito' and 'molto espr. e sempre marcato'.

U. E. 6653.

*a tempo* *sf* *rit.* *a tempo* *sf* *rit.*

*Con passione. (♩ = 110-120)* *(breve)*

*pp* *ff*

*rallent.* *(breve)*

*lento, poco a poco accel.* *lunga*

*ad lib.* *m. d.* *m. g.*

1918. XI.

U. E. 6653.

### **Kodály and the Székely keserves**

My paper searches answer for many questions: Why did Kodály treat a touching folksong in compositions both for the piano and for voices? What were the opportunities he sought to consummate his compositional fantasies in the Szekler complaint? What are the new dimensions opened for this melody played by an instrument or sung by human voice? Why isn't there a note-by note similarity between the folksong exposed on the piano or written for a choir?